

Vanessa Courville

**Femmes « viriles », femmes par paires :  
la représentation des personnages lesbiens  
dans *Le Pur et l'Impur* de Colette**

La Belle Époque, période de mutations sociologiques occasionnées par la Première Guerre mondiale, nous permet de réfléchir au rôle esthétique que la littérature a joué dans la société française en témoignant des différentes ambiguïtés au sein de sa structure hétéronormative. Une perte de repères culturels stables est notamment perceptible dans le brouillage des identités sexuelles et sexuées des individus. Renforcée par le mouvement vers la ville et la volonté d'émancipation des femmes, une communauté artistique<sup>1</sup> se crée entre 1900 et 1940 sur la rive gauche qui, en plus de contribuer considérablement au Paris littéraire avec leurs maisons d'édition, leurs librairies, leurs salons et leurs imprimeries artisanales, incarne un nouveau féminin conjuguant *contra naturam*<sup>2</sup>, l'intellectualisme et le plaisir lesbien. Ce regroupement, constitué de Françaises, d'Américaines et d'Anglaises expatriées, emploie le mythe de Sappho<sup>3</sup>, poétesse grecque de Mytilène reconnue pour ses passions avec des femmes, comme le fondement même de leur esthétisme, en instituant de la sorte une tradition littéraire. Cependant, elles se meuvent dans une double contradiction à l'égard de leur sexualité, soit « la divergence entre l'image publique du lesbianisme et sa réalité, et la différence entre les interprétations masculines du lesbianisme et ce qu'en vivaient les

---

<sup>1</sup> À ce sujet, voir l'ouvrage *Femmes de la rive gauche : Paris, 1900-1940*, de Shari Benstock, Paris, Des femmes, 1987.

<sup>2</sup> « S'éloigner le plus possible de la Nature, là est la fin véritable de l'Art », affirme Renée Vivien, dans *Une femme m'apparut...*, Paris, Lemerre, 1905, p. 51.

<sup>3</sup> Nous retiendrons la graphie Sappho. Cependant, Pierre Brunel, dans son *Dictionnaire des mythes féminins*, mentionne l'existence de plusieurs graphies : « Son nom était peut-être Psappa, ou Psappho, ou Sappho, souvent simplifié (par Baudelaire, par exemple) en Sapho. Le nom implique la sagesse, et pourtant on la croirait folle, de son corps, ou des corps qu'elle a aimés », Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1653.

lesbiennes<sup>4</sup> ». Dans ce contexte particulier, Colette a entretenu une relation intime avec Mathilde de Morny qu'elle a embrassée sur scène lors d'une interprétation de pantomime du *Rêve d'Égypte* au Moulin Rouge le 3 janvier 1907<sup>5</sup>. Vingt-cinq ans plus tard, elle fait paraître en 1932 une œuvre sous le titre *Ces plaisirs...* qui sera, ensuite, renommée par *Le Pur et l'Impur* en 1941 dans une nouvelle édition remaniée par Calmann-Lévy<sup>6</sup>. Elle est cependant consciente des attentes normées de la société envers son rôle de femme auteur. Elle n'implique en aucun temps sa narratrice dans les rapports sexuels ; elle la positionne comme une écrivaine avec un devoir professionnel qui « tristement parlera des plaisirs » (*PI*, 27). Dans ce livre « où passent, et repassent, liées par paires, des femmes » (*PI*, 105), les lesbiennes qui s'approprient les attributs dits « masculins » occupent une place centrale. Le genre romanesque permet à Colette de décrire cette réalité avec une volonté de transparence, comme le suggère le mot « pur » dans le titre de l'œuvre<sup>7</sup>.

Nous souhaitons donc analyser les relations, physiques et amoureuses, entre les femmes du *Paris-Lesbos* où se retrouvent « baronnes d'Empire, chanoinesses, cousines de Tsars, filles naturelles de grands-ducs, fines bourgeoises de Paris – vieilles écuyères nées dans l'aristocratie autrichienne » (*PI*, 57) dans *Le Pur et l'Impur* de Colette qui cultivent l'ambiguïté dans le genre en marge de leur société. Pour orienter notre démarche, les questions soulevées seront les suivantes : Quels traits de la masculinité sont adoptés, quels traits de la féminité sont par le fait même préservés ? Représentent-elles une menace pour l'ordre hétéronormatif établi ? Il nous importe d'observer le lien de causalité entre la société et les rapports lesbiens pour ensuite étudier les réponses mises

---

<sup>4</sup> Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche : Paris, 1900-1940, op. cit.*, p. 61.

<sup>5</sup> Michèle Sarde, *Colette, libre et entravée*, Paris, Stock, 1978, p. 210.

<sup>6</sup> « C'est selon mon vœu personnel que le volume intitulé *Ces plaisirs...* s'appellera désormais *Le Pur et l'Impur*. S'il me fallait justifier un tel changement, je ne trouverais qu'un goût vif des sonorités cristallines, une certaine antipathie pour les points de suspension bornant un titre inachevé – des raisons, en somme, de fort peu d'importance », écrit Colette, en introduction de son livre *Le Pur et l'Impur*, Paris, Hachette, 1949 [1942]. Aussi, nous utiliserons le sigle *PI* dans le présent travail lorsque nous citerons l'œuvre à l'étude.

<sup>7</sup> « Le mot “pur” ne m'a pas découvert son sens intelligible. Je n'en suis qu'à étancher une soif optique de pureté dans les transparences qui l'évoquent, dans les bulles, l'eau massive, et les sites imaginaires retranchés, hors d'atteinte, au sein d'un épais cristal » (*PI*, 158).

en œuvre par les femmes homosexuelles afin de revendiquer leur identité. Nous adopterons la perspective selon laquelle l'identité homosexuelle « n'est pas universelle, mais temporelle ; elle n'est pas induite, mais construite ; elle suppose donc la création d'un environnement et d'une conscience spécifiques qui permettent aux homosexuels de se définir comme un groupe<sup>8</sup> ». Notre hypothèse est que, dans *Le Pur et l'Impur*, ce qui ressort est la virilisation du féminin comme une volonté de s'approprier le pôle binaire du dominant, certes, mais aussi que les personnages lesbiens, parce qu'ils échappent au féminin dominé par leur pratique, questionnent – délibérément ou non – les catégories des identités sexuelles et sexuées. Ces faits sont rapportés par une femme auteur contrainte à osciller entre la construction d'une posture dans l'écriture qui lui permettra d'avoir accès à la publication et ses propres perspectives quant à la matière considérée taboue de son livre. Sa narratrice prétend vouloir « verser au trésor de la connaissance des sens une contribution personnelle » (*PI*, 54), un projet dans lequel le mot « savoir » est complètement évincé puisqu'il est réservé aux hommes du domaine littéraire.

Colette, grande romancière, a écrit plusieurs œuvres qui ont suscité l'intérêt des critiques littéraires. Le point commun à de nombreuses interprétations entourant notre sujet demeure toutefois la non-représentation des hommes (Lacoste, 1996), ou leur objectification (Biolley-Godino, 1972), et l'inversion des genres où « la démarcation entre les rôles féminins et masculins est toujours fortement soulignée » (Jasser, 1993). Le thème de la sexualité est généralement analysé chez les couples hétérosexuels, notamment dans son œuvre *Chéri*<sup>9</sup> qui met en scène un jeune gigolo et sa maîtresse plus âgée. Paradoxalement, la prépondérance du rôle joué par les personnages féminins dans l'écriture colettienne « as mother and daughters, as sisters, as friends, as lovers, received less recognition than the more obvious but fundamentally less important relationships between women and men<sup>10</sup> ». En ce qui a trait à l'homosexualité dans *Le Pur et l'Impur*, elle est abordée à l'intérieur de plusieurs biographies pour illustrer le travail de pantomime de Colette dans les music-halls et sa relation avec Missy. Ce n'est donc pas

---

<sup>8</sup> Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Paris, Seuil, 2000, p. 229.

<sup>9</sup> Colette, *Chéri*, Paris, Fayard, 1949 [1920].

<sup>10</sup> Elaine Marks, *Homosexualities and French Literature: cultural contexts, critical texts*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1979, p. 362.

sans raison que la photographie de Colette performant le masculin apparaît sur la première de couverture de l'édition à l'étude. Les littéraires tendent généralement à mettre en parallèle la vie et l'œuvre de l'auteure qu'ils considèrent indissociables. Dans d'autres cas, les citations concernant les personnages lesbiens dans le roman sont utilisées par les critiques pour soutenir des études sur le saphisme dans l'entre-deux-guerres où l'œuvre est placée au service de l'époque au détriment d'une étude consciencieuse retournée sur le texte lui-même. Bien qu'Elaine Marks mentionne que la narratrice colettienne est « almost never implicated in sexual activities, but is always, like her male predecessors, reporting on the activities of other women<sup>11</sup> », elle ne fait que souligner cette démarche sans expliquer son utilisation à l'intérieur de son article : c'est en raison de ce manque que nous avons choisi ce sujet d'étude.

L'objectif de celle-ci est une analyse des relations homosexuelles entre femmes au sein de l'œuvre *Le Pur et l'Impur* de Colette. Aussi, de la présence des ambivalences dans le genre chez les personnages où « la distance entre le genre et ses manifestations naturalisées est précisément la distance entre une norme et son incorporation » (Butler, 2005). Nous montrerons comment Colette situe le plaisir lesbien entre les relations hétérosexuelles mensongères et les rapports homosexuels entre hommes, faisant de ce thème le centre de son roman. Si certains paradoxes se dessinent à travers les représentations qu'elle fabrique en écrivant sous le couvert de sa narratrice, par exemple, « que le libertinage saphique est le seul qui soit inacceptable » (*PI*, 105), c'est justement parce qu'il y a un écart entre les possibilités d'écriture d'une femme auteur et le sujet choisi qui est déjà en soi un positionnement en fonction des parutions de son temps. D'un point de vue méthodologique, notre travail convoquera une analyse littéraire soutenue par un cadre théorique constructionniste qui examinera les personnages féminins virilisés, leurs pratiques et les lieux fréquentés. Nous nous baserons ainsi, d'une part, sur les études historiques du saphisme (Albert, Robic, Benstock, Bonnet) afin d'observer de manière contextuelle les scénarios culturels se déroulant à la Belle Époque, dans le prolongement fin-de-siècle, qui président le désir des femmes et auxquels certaines refusent d'adhérer. Nous privilégierons, d'autre part, les approches sexe/genre (Butler/Bozon) dans l'optique

---

<sup>11</sup> Elaine Marks, *Homosexualities and French Literature: cultural contexts, critical texts, op. cit.*, p. 369.

d'approfondir les notions de la construction sociale des identités sexuelles et sexuées dans l'œuvre de Colette en employant le concept du genre et celui de la socialisation à titre d'outils d'analyse critique.

**LA CONSTRUCTION DES PERSONNAGES FÉMININS VIRILISÉS :  
LE CHOIX D'UNE SIGNIFICATION SOCIALE**

**La domination des hommes sur la sexualité des femmes : la figure de Don Juan**

Avant d'aborder ce qui poussa les femmes après la guerre « à copier le garçon équivoque » (*PI*, 134), il nous incombe de montrer qu'elles évoluent dans une société patriarcale au service de ses propres intérêts. Cette dernière tend à naturaliser les oppositions entre le masculin et le féminin dans le but d'imposer l'hétérosexualité du sexe, du genre et du désir comme une valeur dominante dans laquelle le « masculin forme le cercle fermé du signifiant et du signifié<sup>12</sup> ». Le masculin ainsi situé dans la dichotomie, le féminin se trouve alors à être déterminé en fonction de son corps et de la signification que lui réserve le pôle inverse. Dans *Le Pur et l'Impur*, la figure de Don Juan abordée avant le saphisme semble instaurer d'emblée le climat normé où une double injonction pèse sur les femmes sur le plan de la sexualité. Don Juan, mythe par excellence de l'hétérosexualité trompeuse, est celui qui « eût voulu qu'une femme enfin l'aimât assez pour se refuser. Mais il est malaisé à une femme de ne pas se donner » (*PI*, 29). L'amour des personnages femmes se mesure donc par leur capacité à censurer leurs désirs sexuels en fonction de l'autre. L'autre qui, campé dans son rôle de dominateur, se fait insistant pour cerner les impacts de son pouvoir sur celles censées renoncer. Elles doivent performer le refus pour faire augmenter la valeur de ce qu'elles offrent, mais doivent également finir par se soumettre sans quoi elles ressentent un sentiment de malaise face aux exigences. La narratrice emploie le mot « donner » pour parler du rapport sexuel au féminin qui, par extension, a également tout à perdre. Don Juan est, pour sa part, « encore un de ceux qui ne s'occupent que de prendre » (*PI*, 29), de s'approprier le corps des femmes pour combler ses vœux<sup>13</sup> sans se soucier des leurs. Le vocabulaire des

---

<sup>12</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 75.

<sup>13</sup> « Le difficile n'est pas tant d'obtenir d'une femme ses dernières faveurs, c'est empêcher, **quand elle a comblé nos vœux**, qu'elle fonde avec nous un foyer » (*PI*, 40).

comportements sexuels révèle ainsi que l'échange mis en place dans la relation entre un homme et une femme au sein du roman est soumis à une construction qui ne s'apparente guère à un choix, mais qui relève plutôt de jeux, voire d'enjeux économiques. Celle-ci contribue davantage à maintenir le masculin dans la position active<sup>14</sup> et le féminin dans une passivité<sup>15</sup>, laquelle est définie en fonction des attentes du partenaire qui désire « être leur maître dans le plaisir, mais jamais leur égal » (*PI*, 48). La binarité couvre ainsi un discours hégémonique de la part des hommes qui confinent le féminin à une complète abstraction. L'hétérosexisme à l'œuvre dans ce « terrible traumatisme du plaisir viril » (*PI*, 28) montre bien que la sexualité est régie « par un arsenal de prescriptions et d'apprentissages culturels, une ritualisation des interactions interpersonnelles et une élaboration mentale des individus, qui mettent le corps en route, structurent la sexualité physique et la saturent de significations<sup>16</sup> ». Dès lors, si nous envisageons les identités sexuelles et sexuées comme étant construites – ce qu'elles sont en réalité –, celles-ci se libèrent du carcan biologique en offrant la possibilité au féminin de renvoyer à un corps masculin et, inversement, à un corps féminin de référer au masculin comme nous l'élaborerons ultérieurement.

### **Identité assignée, identité revendiquée**

Dans le même ordre d'idées, l'exclusion de la narratrice colettienne de la catégorie des femmes passe par le biais du regard de Don Juan qui décèle chez elle des traits de masculinité. Il n'arrive pas à l'identifier au féminin homogène dont il connaît les fondements pour avoir lui-même participé au conditionnement. « — Vous, une femme ? Vous voudriez bien... » (*PI*, 56), s'exclame-t-il en conclusion de leur échange. Sous la réprimande détournée, elle est d'abord blessée, ensuite fâchée, de ne pas être reliée au genre féminin dans ses dimensions idéalisées où « l'homme, lui, ne s'y trompait pas » et

---

<sup>14</sup> « — Que je les aie eues par surprise, ou qu'elles aient languï un bon moment, il a bien fallu que je les quitte au moment où j'étais sûr qu'elles crieraient après moi comme des brûlées... Voilà tout » (*PI*, 44), renchérit Don Juan.

<sup>15</sup> « [...] un brave corps bien femelle et sa vocation, peut-être fallacieuse, de servante » (*PI*, 57), nous dit la narratrice colettienne au sujet du rôle des femmes dans leur relation aux hommes.

<sup>16</sup> Michel Bozon, « Les significations sociales des actes sexuels », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 128, 1999, p. 3.

la « savait virile par quelque point » (*PI*, 57). La narration indique qu'elle ne peut exister qu'en fonction de l'adresse de Don Juan qui la reconnaît ou non comme une femme avec les attributs de la féminité, avec un genre qui correspond à son sexe. La vulnérabilité de la narratrice provient du fait que le langage a le pouvoir de former les sujets et de les précéder. Ce même langage rend possible, en interpellant avec des mots, la viabilité d'un corps ancré dans une société. L'adresse à l'autre permet de concevoir « un être à l'intérieur du circuit possible de la reconnaissance et peut aussi par conséquent le constituer en dehors de ce circuit, dans l'abjection<sup>17</sup> ». La narratrice ne peut donc pas être une femme parce que le langage de Don Juan refuse de lui assigner cette identité et la soumet à son autorité. Le genre apparaît entre les deux personnages comme une donnée régulée qui opère « une condition de l'intelligibilité culturelle de chacun<sup>18</sup> » et à laquelle la narratrice semble décidément échapper. C'est d'ailleurs cette intelligibilité mise en place à titre de contrôle social qui instaure une idéalité des pratiques qui ne peuvent être remises en question, voire désidéalisées. Les mots qui servent à la reconnaître sont le produit d'un processus culturel qui choisit, la plupart du temps par l'exclusion, des termes dans le langage susceptibles de former des êtres, des personnages, fonctionnels. La narratrice cultive pourtant une non-adhésion à la norme en visant « le véridique hermaphrodisme mental, qui charge certains êtres fortement organisés » (*PI*, 57). Son hermaphrodisme réfère dans ce cas au choix qu'elle fait de réunir psychiquement les caractéristiques appartenant aux deux partis respectifs. Il n'est pas surprenant de le retrouver aussi physiquement chez certains personnages femmes qui finissent par reconnaître les limites de leur rôle assigné et résistent au modèle exemplaire de la société considérant le féminin comme un tout cohérent. Elle avoue volontiers qu'« il faut à une femme, une grande et rare bonne foi, une modestie assez noble pour juger ce qui, en elle, trébuche et verse du sexe officiel dans le sexe clandestin » (*PI*, 61). La narratrice suppose qu'il y aurait une part de masculin préexistante dans celle du féminin chez les femmes et qu'il relèverait de leur propre jugement de remarquer ce qui tombe, donc franchit les frontières préalablement établies, dans l'autre sexe. Elle distingue le « sexe officiel »,

---

<sup>17</sup> Judith Butler, *Le Pouvoir des mots. Discours de la haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 25.

<sup>18</sup> Judith Butler, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 70.

celui imposé par la société, et le « sexe clandestin » qui doit être maintenu caché pour ne pas éveiller les soupçons. En admettant la possible communion entre les deux, elle les dénature et montre qu'ils précèdent « la culture, telle une surface politiquement neutre sur laquelle intervient la culture après coup<sup>19</sup> ». Suite à la discussion avec Don Juan, le détenteur du langage « qui fut le premier à [lui] désigner, et d'un mot, [sa] place » (*PI*, 61), la narratrice colettienne repositionne le discours en sa faveur et décroise les définitions habituelles du genre.

### **La reconfiguration du genre par les femmes**

Cependant, les identités qui dérogent aux visées régulatrices de la société française ne va pas sans susciter des propos désobligeants. Dans son article « Contre la Bicyclette et pour la jupe », Édouard Beaufile commente le comportement de celles qui perturbent l'ordre du genre :

Il circule sur les grandes routes un tas d'êtres insexués, grotesques et lamentables. [...] Qu'il se trouve des femmes assez peu femmes pour échanger la robe contre un pantalon de cantinière [...], voilà bien qui dépasse toute imagination [...]; elles se déforment et se ridiculisent, elles perdent tout attrait, et, en voulant se masculiniser n'arrivent à donner de l'homme, qu'elles singent, qu'une risible représentation. [...] Si encore nos héroïnes du cycle réservaient pour la bicyclette l'accoutrement garçonni qui nous fait horreur, on pourrait se consoler en pensant qu'une fois leur machine remise, [...] elles redeviendront des femmes. Mais voici que nombre d'entre elles réclament le droit de quitter la jupe et plaident pour porter la culotte en tout temps<sup>20</sup>.

L'argument présenté précédemment souligne la transgression mise en œuvre par les femmes qui choisissent les vêtements masculins et révèle au grand jour un refoulé de la société patriarcale qui s'inquiète pour ses structures. Elles remettent en question les fictions qui veulent que le masculin et le féminin fondent les identités en opposition symétrique – tout en maintenant le phallogocentrisme en place. Les femmes dérogeant aux normes de la féminité sont considérées comme des « insexuées », c'est-à-dire des sujets sans sexe dont le statut ne peut pas être admis parce qu'il échappe à l'ordre du

---

<sup>19</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 69.

<sup>20</sup> Édouard Beaufile, « Contre la Bicyclette et pour la jupe », *Le Courrier français*, 8 septembre 1895, p. 8-9, cité par Nicole G. Albert, dans *Saphisme et décadence dans Paris Fin-de-siècle*, Paris, Éditions de la Martinière, 2005.



genre. L'énoncé selon lequel elles se « déforment » sous-entend qu'elles auraient une forme initiale et néglige l'idée selon laquelle toute déformation peut également être une nouvelle formation. Lorsque la narratrice colettienne raconte les commentaires de Don Juan au sujet de sa masculinité à son amie Marguerite Moreno, celle-ci lui répond : « Pourquoi ne te résignes-tu pas à penser que certaines femmes représentent, pour certains hommes, un danger d'homosexualité ? » (*PI*, 58). Le sexe, le genre et le désir étant vus comme interdépendants, la structure hétérosexuelle est alors chamboulée par les femmes qui revêtent le masculin. La discontinuité anatomique qu'elle mettent en jeu « n'est qu'une occasion, jamais une cause, qui permet la convergence déconcertante de l'hétérosexualité et de l'homosexualité<sup>21</sup> » en une seule personne. Les hommes pourraient être séduits par le « regard puissant et sans sexe » (*PI*, 60) des femmes viriles et forcés à leur tour de repenser la conformité de leurs désirs hétérosexuels. Ce fait explique la raison pour laquelle Don Juan « fuyait, bien qu'il fût tenté » (*PI*, 57) la narratrice du roman pour ne pas verser du côté « culturellement inintelligible<sup>22</sup> » du masculin rencontrant intimement une autre forme de masculinité. La division binaire instaure donc une division entre les « actes appropriés » et les « actes impropres<sup>23</sup> » de la sexualité.

Marguerite Moreno nous est présentée par la narratrice comme quelqu'un dont la véritable identité ressort au moment où son corps se plonge dans le sommeil, oubliant les conventions et la retenue obligée de ce dernier dans un endroit public. En dormant, elle ressemblait :

un peu au Dante, un peu à un Hidalgo fin, un peu au saint Jean-Baptiste vu par Léonard de Vinci. Coupé le foin précieux de la chevelure, et cachés le sein, la main, le ventre, que reste-t-il de nos dehors femelles ? Le sommeil remporte un nombre incalculable de femmes vers la forme qu'elles auraient sans doute choisie, si l'état de veille ne les entretenait dans l'ignorance d'elles-mêmes<sup>24</sup>.

Ce sont des références littéraires et artistiques au masculin qui sont utilisées pour donner une image de cette femme endormie. Il serait difficile de la reconnaître comme femme si elle avait fait disparaître certains attributs corporels comme ses « précieux » cheveux,

---

<sup>21</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 175.

<sup>23</sup> Michel Bozon, « Les significations sociales des actes sexuels », *op. cit.*, p. 13.

<sup>24</sup> *PI*, 60.

signe important de la féminité. Le sommeil, état d'inconscience, est l'espace où les femmes cessent de performer le genre féminin. Le corps ainsi abandonné à lui-même, il se défait des nombreux artifices qui le formatent pour revenir à sa forme brute, celle sur laquelle la société ne serait pas encore politiquement intervenue. C'est donc dire que la conscience de soi de la femme dormante est moins aliénée lorsqu'il s'agit d'aborder ses modulations physiques que l'état de veille où elle est soumise au regard de l'autre et étouffée dans toute posture qui s'apparenterait au masculin. L'auteure présente le corps « comme un simple moyen sur lequel sont inscrites des significations culturelles, ou alors comme l'instrument par lequel une volonté d'appropriation et d'interprétation se choisit une signification culturelle<sup>25</sup> ». Si les femmes avaient été conscientes de ce qui se trame à leur insu, souligne-t-elle, elles auraient choisi de conjuguer le masculin et le féminin présents comme une sorte de plénitude, comme « Chimène et le Cid, étroitement unis dans le sommeil d'un seul corps » (*PI*, 61). Toutefois, il existe un nombre considérable de femmes qui n'investissent pas le féminin dominé, qui coupent leurs cheveux comme signe d'émancipation, qui se rebellent contre la norme en optant pour les attributs masculins représentant symboliquement ce qui domine en matière de force et d'intelligence. Sans nécessairement référer à l'homosexualité, les personnages féminins virilisés décentrent les représentations, elles sèment « le trouble<sup>26</sup> » dans le contrat social voulant que les femmes consentent « librement à être gouvernées<sup>27</sup> » et elles renoncent au « désir de n'être rien sinon un reflet, un garant de la nécessité permanente du Phallus<sup>28</sup> ». Dans cet univers où les femmes viriles ne concordent pas avec les attentes de la société, il est possible de se demander qui les tiendra pour femmes ? Et la réponse de Marguerite Moreno ne tarde pas à se faire entendre : les « femmes. Seules les femmes ne sont ni offensées, ni abusées par notre virilité » (*PI*, 58).

#### LES RELATIONS SAPHIQUES : LA DISTORSION DES SCÉNARIOS CULTURELS EN VIGUEUR À LA BELLE ÉPOQUE

##### **La transgression du saphisme : une insoumission au pouvoir de Don Juan**

---

<sup>25</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 71.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 130.

Lorsque les femmes se retournent vers les femmes « à la faveur d'une sorte de parenté » (*PI*, 104) et choisissent de s'inspirer mutuellement, leur relation devient une union perturbante hors de « l'hétérosexualité obligatoire<sup>29</sup> » que les discours médicaux promeuvent :

Les dames de Lesbos se livraient avec excès au clitorisme, et s'adonnaient même entre elles, par un raffinement d'immoralité, à cette pratique réprouvée par l'amour et si contraire à la population. L'amante de Phaon elle-même partageait avec ses concitoyennes ce goût bizarre mais séduisant toutefois par les plaisirs qu'une imagination exaltée fait trouver dans le clitorisme et surtout à cause de la facilité que les femmes ont à se le procurer<sup>30</sup>.

L'action de stimuler le clitoris, par une autre femme de surcroît, est présentée par un mot en « isme » qui réfère généralement à un concept, le plus souvent idéologique, voulant changer les valeurs de la société. Ces propos incarnent particulièrement bien le fait que les femmes qui s'emparent d'une liberté érotique, dans une culture qui considère leur désir inexistant, sont nécessairement dans l'excès. Dans le domaine du « clitorisme », celui réprouvé par les médecins, le pouvoir initial de Don Juan échoue parce qu'il n'a plus le droit de regard sur les couples de femmes autonomes, ce qui l'invite à multiplier les commentaires négatifs à leur égard<sup>31</sup>. À d'autres moments dans le récit, quand les personnages hommes acceptent que leur compagne ait une aventure avec une femme, c'est parce qu'ils estiment que « le diamant se polit au diamant – que la femme affine la femme, la laisse adoucie, assouplie ; meurtrie est mieux encore » (*PI*, 96). Ils ordonnent par le verbe impératif à l'amante : « Sache la parfaire, et me la rendre... » (*PI*, 99), comme si le fait qu'une femme quittant la gouverne d'un homme pour aller rejoindre une autre femme ne serait qu'un simple rite initiatique. Le comportement devient acceptable dans la mesure où il est temporaire et qu'ensuite elle reprendra sa place assignée. Dans cette optique, les relations entre femmes sont placées sous le signe du narcissisme au

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>30</sup> *Dictionnaire des sciences médicales par une société de médecins et de chirurgiens*, Paris, Panckouke, 1812-1822, cité par Marie-Jo Bonnet, *Les relations amoureuses entre les femmes du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Odile Jacob, 1995 [1981], p. 101.

<sup>31</sup> « Les hommes voient dans l'amour de la femme pour la femme qu'une épice dont se relève la fadeur des rites habituels. Mais, dès qu'ils se rendent compte que ce culte de la grâce et de la délicatesse n'admet point d'équivoque, point de partage, ils se révoltent contre la pureté de cette passion qui les exclut et les méprise », Renée Vivien, *Une femme m'apparut...*, *op. cit.*, p. 103.

détriment d'un désir sincère ; c'est parce que les femmes se retrouvent devant leur propre miroir qu'elles peuvent apprendre le fonctionnement de leur sexualité. Elles sont présentées comme un joyau brut, incapable de trouver sa forme propre sans l'intervention des autres, qui retourne après entre les mains de son propriétaire, bénéficiant de son nouvel éclat. Cependant, plusieurs choisissent de vivre avec les femmes qu'elles côtoient sans volonté de retour. Les chassés-croisés dans les couples, nous dit la narration, « se soldent parfois par l'exclusion de l'amant, à l'occasion utilisé à ses dépens comme un trait d'union sexuel<sup>32</sup> ». Le trait d'union ayant dans le vocabulaire la capacité d'unir, de fusionner, deux mots sans porter en lui-même un réseau de sens qui lui soit propre. L'auteure traduit ainsi une distorsion à l'intérieur des scénarios culturels en vigueur à la Belle Époque par les pratiques des lesbiennes, ces mêmes lesbiennes affichant un désir sexuel pour une autre femme qui est socialement et culturellement désintéressé.

En faisant le choix singulier d'une gratuité dans l'échange<sup>33</sup>, les femmes homosexuelles du roman esquivent les schémas collectifs de leur temps et signent leur autonomie. Elles acquièrent une forme de liberté, bien que constamment limitée, où elles vont pouvoir contrôler leur corps par le style vestimentaire qui « donne lieu à des processus de construction de soi variés<sup>34</sup> ». Adopter les accoutrements masculins leur permet de rejeter le rôle de servante, de la dominée, dans la sphère privée en se retirant à la fois des référents hétérosexuels pour exprimer leur homosexualité aux autres femmes. Si elle se défait de « l'image que l'homme a forgée d'elle pour donner son amour à celle qu'elle crée par elle-même, à rechercher en l'autre femme une compagne de corps et d'esprit, la femme apprend en même temps que sa honte et son désespoir sont le produit de son éducation patriarcale<sup>35</sup> ». Les lesbiennes se fondent au masculin pour avoir entendu plus d'une fois qu'une femme indépendante est une « demi-femme », c'est-à-dire une femme qui n'appartient plus tout à fait à son rôle imposé. À ce sujet, Krafft-Ebing, un

---

<sup>32</sup> Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris Fin-de-siècle*, op. cit. p. 241.

<sup>33</sup> D'ailleurs, Don Juan dit à la narratrice colettienne en soulignant la relation monnayable entre un homme et une femme : « - On vous a appris, reprit-il plus doux, que l'idée d'argent se mêle fatalement à l'amour. On vous a appris... » (PI, 51).

<sup>34</sup> Michel Bozon, « Orientations intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité », *Sociétés contemporaines*, n° 41-42, 2001, p. 6.

<sup>35</sup> Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche : Paris, 1900-1940*, op. cit., p. 253.

psychiatre austro-hongrois, écrivait en révélant une pensée de l'époque que la lesbienne masculine est « le dernier stade de l'homosexualité dégénérée. La femme de ce type possède comme seul attribut féminin ses organes génitaux : la pensée, les sentiments, l'action, l'apparence extérieure sont ceux d'un homme<sup>36</sup> ». Ce qui perturbe les discours sur l'homosexualité est que cette dernière, de prime abord indiscernable, peut dorénavant être performée, rendue visible par ces femmes qui troublent les repères sécurisants assurant la répartition des identités. La nouvelle visibilité que procure la mise en scène du corps lesbien dans *Le Pur et l'Impur* ne se veut pas une identification aux hommes, mais une appropriation des postures du dominant dans le but d'échapper au féminin dominé. L'identité imposée est tronquée pour l'identité revendiquée, où le masculin semble davantage en mesure de participer à la construction de l'identité femme que le féminin en question. Elles quittent l'image de la femme pour se refaire à celle de l'homme dans les limites du genre qu'elles mobilisent à leur avantage avec une vision critique des rapports sociaux. Judith Butler porte à notre attention que les lesbiennes apparaissent « comme une sorte de troisième genre susceptible de transcender la réduction binaire du sexe imposée par le système<sup>37</sup> » où le masculin et le féminin s'additionnent pour former une troisième entité, plus neutre. C'est précisément la cohabitation des identités au sein d'un seul personnage qui fait dire à la narratrice colettienne que « la séduction qui émane d'un être au sexe incertain ou dissimulé est puissante » (*PI*, 71) et participe de l'objet du désir de la femme pour la femme.

### **L'organisation des relations homosexuelles entre femmes dans la trame narrative et les conséquences de leur dérogation à la norme**

#### **Les libertines**

La narratrice colettienne, qui enquête sur le plaisir afin d'écrire un roman avec ses diverses observations, fréquente « un monde qui périssait, en marge de tous les mondes » (*PI*, 63) dans lequel se retrouvent des femmes homosexuelles. La culture contribuant à rendre invisible la sexualité, Michel Bozon signale que « nous pouvons appréhender les

---

<sup>36</sup> Richard von Krafft-Ebing, cité par Esther Newton, dans « The Mythic Mannish Lesbian : Radclyffe Hall and the New Woman », Martin Duberman, Martha Vicinus et George Chauney Jr. (dir), *Hidden from History*, Londres, Penguin Books, 1991, p. 287.

<sup>37</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 87.

pratiques sexuelles que de manière directe ou en personne, ou de manière très indirecte par les rares déclarations d'autres parlant en première personne<sup>38</sup> ». Elle part donc à la recherche des personnages susceptibles de lui apporter cette connaissance et distingue par le fait même quatre types de pratique. En rendant compte de ses différentes rencontres, elle les hiérarchise par des jugements dans l'ordre suivant en valorisant davantage celles qui sont amoureuses<sup>39</sup> : les libertines, les affiliations souterraines, les affiliations littéraires et le couple des dames de Llangollen. À aucune occasion le désir communiqué d'une femme à une autre est nommé par le terme « homosexualité » ou l'un de ses dérivés.

Lors de son rendez-vous avec Charlotte dans une fumerie d'opium, la narratrice rencontre les premières « débauchées » qui s'adonnent au libertinage saphique. D'entrée de jeu, elle établit une distance avec le lieu jugé « banal » dans lequel « l'opium, [qu'elle] ne fume pas » (*PI*, 9) embaume l'espace pour limiter son implication dans les relations sexuelles présentes. Elle espère, dit-elle, « qu'aucun danger d'Américains » ne troublera sa soirée – les Américains étant reconnus pour la légèreté de leurs mœurs – et Charlotte la présente comme celle qui n'en a « pas lourd sur la conscience... » (*PI*, 22). En discutant avec Charlotte, elle remarque deux amies ensemble, puis commente : « Sa compagne aux fourrures alla retrouver la jeune femme saoule, qu'elle appela “ma jolie”, et je n'eus pas le temps d'incriminer leur amitié, car elles s'endormirent tout aussitôt, le ventre de l'une moulé à la croupe de l'autre, comme des cuillers dans le tiroir à argenterie » (*PI*, 11). Les fourrures dénotent l'appartenance sociale de ces femmes où l'une donne un surnom de tendresse précédé par un pronom possessif à l'autre. Elles fréquentent un endroit où opium et alcool brouillent les pistes des rapprochements intentionnels entre leurs corps. La narratrice est celle qui se donne le pouvoir de juger l'envergure de leur relation intime. Elle pense avoir le devoir de répondre aux comportements qui vont à l'encontre d'une sexualité devant être hétérosexuelle, d'une part, et dissimulée, d'autre part. Il s'agit d'une obligation qu'elle s'octroie, une « obligation sociale qui fait d'ailleurs de

<sup>38</sup> Michel Bozon, « Les significations sociales des actes sexuels », *op. cit.*, p. 4.

<sup>39</sup> Charlotte lui mentionne en opposition : « Mais qu'est-ce que le cœur, Madame ? Il vaut moins que sa réputation. Il est bien commode, il accepte tout. On le meuble avec ce qu'on a, il est si peu difficile... Le corps, lui... à la bonne heure ! Il a comme on dit la gueule fine, il sait ce qu'il veut. » (*PI*, 24)

l'exhibitionnisme un délit, alors que la curiosité du voyeur ne l'est pas<sup>40</sup> ». Les soupçons tombent au contact des corps endormis qui sont inertes en quelque sorte et ne peuvent pas engager le dialogue. La narratrice n'a pas suffisamment de preuves pour déclarer une identité figée, alors elle emploie le mot « amie » pour investir une forme plus acceptable, toujours selon son époque, capable de rendre leur proximité compréhensible pour son lectorat. Toutefois, la distance qu'établit la narratrice avec les deux femmes dormantes la désinvestit et nous laisse deviner la suite des choses où nous sommes forcées de reconnaître le symbole de la sensualité dans la cuiller, les corps étant moulés comme s'ils étaient conçus pour s'emboîter l'un l'autre. Elle revient plus tardivement dans la narration pour évoquer que « les deux femmes endormies se rapprochèrent encore sans s'éveiller » (*PI*, 12). Le verbe de la mouvance, appliqué à des femmes supposément endormies, laisse croire qu'elles feignent le sommeil pour pouvoir se rapprocher physiquement tout en évitant les regards inquisiteurs, puis les invectives de la part de leurs contemporaines qui partagent le lieu.

Parmi ces libertines, la narratrice colettienne compte également sa camarade Amalia qui lui raconte l'histoire d'une amie décédée, Lucienne, et qu'elle interroge sur ses propres expériences liées au plaisir entre femmes. Les deux femmes observent une photographie de Lucienne qui « nous la montre en complet-veston, et correct avec des traces de mauvais goût, c'est-à-dire de goût féminin » (*PI*, 93), avançant de la sorte que les appareils de la féminité sont mièvres. À l'instant où le regard de la narratrice se pose sur la représentation, il y a déjà un nombre considérable de nouveaux codes vestimentaires qui se sont mis en place et qui dénotent une identité homosexuelle désireuse de se libérer. Le vêtement féminin se rapporte à la conformité, tandis que celui masculin, jugé plus neutre, laisse place au champ des possibilités. La narratrice « sent qu'une imagination féminine, captive sous le front découvert du faux homme, regrette de n'avoir pu se dépenser en jabots, en rubans, en étoffe soyeuse... » (*PI*, 94). En d'autres termes, l'identité revendiquée n'est pas pleinement assumée par Lucienne. La narratrice décèle chez elle une fantasmagorie appartenant au féminin dominé qui, outre que par ses vêtements, se trouve aussi dans son esprit. Amalia, pour sa part, « n'hésitait pas à quitter,

---

<sup>40</sup> Michel Bozon, « Les significations sociales des actes sexuels », *op. cit.*, p. 4.

la nuit, un sultan repu, endormi, et s'en allait voilée, à pied, par les rues de Constantinople, jusqu'à la chambre d'hôtel où veillait, en l'attendant, une douce, une blonde et très jeune femme... » (*PI*, 94). L'hésitation tombe en même temps que l'homme endormi, ce dernier ne pouvant plus la surveiller, gérer ses allers et venues, comme en plein jour où il impose sa mainmise. Amalia quitte en étant couverte par deux instances qui lui empêchent d'être socialement reconnue sur le chemin de l'évasion : le voile qu'elle porte et la noirceur de la nuit. Son autonomie, celle de quitter à pied et de créer ses propres lieux de rencontre – la chambre d'hôtel, ne peut se faire à découvert dans ce Paris « à double tranchant offrant à la fois une liberté d'expression sexuelle et un stéréotype sexuel oppressant<sup>41</sup> ». La narratrice, intriguée par cette double vie, affine ses questions afin d'en savoir plus sur les expériences de son amie Amalia :

- Tu avais donc l'idée, quand tu quittais le vieux Turc, que tu cessais d'être une femme ?

- Mais non, voyons ! Que tu es compliquée ! On n'a jamais besoin de cesser d'être une femme. En aucun cas, mon petit<sup>42</sup>.

La voix d'Amalia permet de réhabiliter les femmes en s'opposant au discours voulant qu'une lesbienne, masculinisée de surcroît, soit la moitié d'une femme. Ce n'est pas le mot « femme » qu'elles abandonnent, mais bien la féminité qui les confine à une passivité et circonscrit leur manière d'être. Les femmes sont « un être complet » (*PI*, 95) et vouloir être un homme serait « grotesque », voire « ridicule » (*PI*, 96), parce qu'elles ne veulent pas s'approprier le devenir homme, mais plutôt les traits de la masculinité qui ont le pouvoir de les maintenir dans le pôle du dominant. Si Lucienne manque parfois de succès avec les femmes, mettant sa jeune maîtresse à moitié nue dans le jardin pour qu'elle choisisse entre elle ou son mari, Amalia nous informe que c'est bien parce que « l'imbécile » (*PI*, 96) se prend pour un homme alors qu'elle ne peut pas « faire pipi contre un mur » (*PI*, 97). La narratrice s'esclaffe devant la remarque puérile de son amie qui ne manque pas de réagir à ses éclats de rire en affirmant : « Je me demande, vraiment, ce qui t'intéresse dans des sujets auxquels tu ne comprends rien ! » (*PI*, 98). Ce type de remarque, cultivé subtilement par la narration, met une autre fois la narratrice à distance du sujet traité. Elle est celle qui ne comprend rien aux dires d'Amalia, qui doit apprendre,

<sup>41</sup> Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche : Paris, 1900-1940*, op. cit., p. 62.

<sup>42</sup> *PI*, 95.



donc qui n'a jamais eu une relation homosexuelle. La dernière question que la narratrice adresse à Amalia concerne sa fidélité envers les autres femmes avec qui elle entretient des relations. Son amie répond qu'une « femme n'est pas fidèle à une femme qui n'est pas là » (*PI*, 100), s'appropriant la posture de Don Juan. Les relations lesbiennes, changeant les rapports de force qui s'instaurent entre les deux personnes, se présentent comme plus égalitaires. L'amante qui voit les liens de la fidélité rompus à l'intérieur de son union peut agir de la même manière avec sa partenaire. Elle ne doit pas offrir une fidélité à sens unique à laquelle elle serait inévitablement contrainte dans un couple hétérosexuel, uni par le mariage et ses conventions.

### **Les affiliations souterraines**

Du côté de l'affiliation souterraine, la narratrice aborde l'exemple de la Chevalière, un surnom qui n'est pas fortuit considérant que le rôle du chevalier est réservé à l'homme. Cette femme reprend à son compte les qualités de l'homme qui, en plus de posséder des titres de noblesse, chevauche avec une maîtrise hors pair. En Amazone, elle dresse, contrôle, soumet le symbole par excellence de la virilité, en plus de le faire avec autant de force que l'amour qu'elle voue aux femmes<sup>43</sup>. Les compagnes, qui partageaient le quotidien de la Chevalière, « n'avaient pas besoin, pour affirmer leur ambiguïté, de monter à califourchon » (*PI*, 68) parce que leur masculinité s'affichait d'office. Comme le chevalier qui a un code d'honneur – protéger les faibles et les opprimés – ces femmes viriles présentes dans les affiliations souterraines s'en chargent avec soin. Certaines, dit la narratrice, « couvaient, dans une ombre protectrice et jalouse, des femmes plus jeunes qu'elles, des ingénues savantes, l'avant-dernière demi-mondaine authentique de l'époque, quelque étoile de music-hall... » (*PI*, 65). Toutefois, la protection dans ce milieu semble rimer avec la possession. Les femmes plus âgées, avec un statut social enraciné, peuvent s'accaparer la jeunesse, mais le font souvent pour combler leur désir personnel. Si le chevalier s'équipe lui-même avec des armures à sa disposition, la Chevalière revêt le même attirail non sans influence. La narratrice nous

---

<sup>43</sup> « Quelques-unes portaient monocle, œillet blanc à la boutonnière, juraient le nom de Dieu et parlaient chevaux avec compétence. Les mâles femmes que j'évoque aimaient, presque autant que la femme, le chaud et énigmatique cheval, buté et sensible. » (*PI*, 68).

informe qu'elle « s'encanaillait comme un prince. Comme un prince, elle eut des sosies. Napoléon III nous valut Georges Ville, qui lui survécut longtemps » (PI, 65). La Chevalière est présentée comme une lesbienne influente qui emprunte les manières des grands hommes et qui est suivie par nombreuses femmes se faisant à son image. La narratrice s'insurge contre l'hypocrisie de ces dernières qui font « des fêtes à huis clos », mais n'affrontent l'extérieur qu'« à mi-voix » (PI, 64). Ses prosélytes, renchérit-elle, « ne traversaient pas la rue, ne quittaient pas leur phaéton sans endosser, le cœur battant, un grand manteau sévère de dame patronnesse qui cachait leur complet veston ou leur jaquette bordée... » (PI, 64). Bien que la narratrice critique sans équivoque le double jeu de ces femmes, dans la communauté et hors de celle-ci, son intervention est significative, en ce qu'elle nous amène à réfléchir à la place des lesbiennes dans le Paris-Lesbos. La peur de vivre dans les contraintes légales souligne le risque qu'elles pourraient prendre à afficher ouvertement leur orientation sexuelle dans une ville qui cultive « le lesbianisme comme une plante exotique mais sans jamais la nourrir<sup>44</sup> ». Ce statut d'imposture forcé se répercute également au centre de la communauté lesbienne où une seule femme « osait dire en présentant son amie : “Ma légitime”, sur quoi mes secs gentilshommes en jupe fronçaient le nez et fermaient l'oreille. “Ce n'est pas que je me cache, expliquait brièvement la vicomtesse de X, c'est que je n'aime pas me montrer” » (PI, 66). L'exposition est réservée aux libertines, tandis que les autres femmes doivent adopter la subtilité dans leur séduction en utilisant des signes<sup>45</sup> et avoir de la retenue quant à leurs activités intimes, même si leurs intentions sont clairement affichées par leur performance du genre. Cette ritualisation n'est pas sans rappeler ce que Tamagne écrit à propos de « cette absence de solidarité entre les générations qui témoigne de la fragilité de la communauté lesbienne. Colette remarque avec mépris que ces femmes si sûres d'elles, si voyantes, deviennent soudain discrètes et conformistes dès que leur situation sociale est en jeu<sup>46</sup> ». Le portrait de la Chevalière, et de ses comparses, montre que chaque scène

---

<sup>44</sup> Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche : Paris, 1900-1940*, op. cit., p. 62.

<sup>45</sup> « Je me plaisais à la promptitude admirable dans le langage muet, dans l'échange de la menace, de la promesse, comme si, le lent mâle écarté, tout message de femme à femme devînt clair, foudroyant, limité à un petit nombre infallible de signes... » (PI, 73).

<sup>46</sup> Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, p. 273.

homosexuelle reconduit ses codes singuliers, tant au niveau de l'intimité que de la mode, et que leur degré de transgression varie en fonction des scandales qui les guettent, les obligeant à ne pas pouvoir entièrement s'assumer. L'exploration de la sexualité des femmes par la narratrice, hiérarchisée ou non, nous permet d'envisager une homosexualité qui cherche à dessiner ses contours dans une société patriarcale où la loi des hommes domine. Les affiliations souterraines, n'arrivant pas à s'intégrer à la norme légitime, se protègent en dissimulant leur dérogation aux autres qui sont habités par « la peur de l'indifférenciation générale » (Delphy, 1991). *Le Pur et l'Impur* laisse ainsi moins transparaître une perversion, comme l'affirmaient les discours médicaux, qu'une obligation à vivre dans le silence et à conserver ses relations homosexuelles sous secret. Quand leur « demi-pareil, l'homme est prompt à s'effrayer » et qu'il ne lui reste que leur « demi-pareille, la femme » (*PI*, 71), les lesbiennes doivent créer leur lieu singulier de rencontre pour éviter la stigmatisation. En dehors des marges, des lieux clos, des fêtes privées, des caves montmartroises, un blâme perpétuel pèse sur « les Saphos de rencontre » qui provoquent autrui alors qu'elles devraient « soupirer » (*PI*, 105) en pensant à leur situation. Ces femmes se retournent donc vers les prisons que les hommes leur ont en quelque sorte construites pour éviter de déranger avec leur pratique non conforme, pour s'assurer aussi une sécurité derrière les portes verrouillées. La clandestinité devient le point de ralliement pour celles qui ne « prétendaient pas aux lumières de la ville mais se voulaient des repaires, des refuges où s'exprimait, dans la promiscuité des tables et des corps, une certaine solidarité<sup>47</sup> » loin des critiques accablantes.

### **Les affiliations littéraires**

Colette ne pouvait pas aborder le plaisir lesbien dans *Le Pur et l'Impur* en omettant l'icône de la littérature saphique : Renée Vivien. Affiliée aux femmes de la rive gauche, cette auteure démontrait ouvertement un investissement envers la femme désirée dans ses écrits et se réclamait de Lesbos. Ce fait explique la raison pour laquelle elle se publiait à compte d'auteur et n'aurait pas pu entreprendre un projet comme celui de

<sup>47</sup> Nicole G. Albert, « De la topographie invisible à l'espace public et littéraire : les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 53, n° 4, 2006, p. 14.

Colette, écrivaine consacrée, sans soulever son lot d'injures. Nicole G. Albert mentionne qu' « à la fin de sa vie, devant l'indifférence ou l'hostilité de la critique, [elle] décide de se contenter de tirages destinés à quelques intimes<sup>48</sup> ». Pour assurer la viabilité de son personnage inspiré de la poète, la narratrice pose d'abord les bases de son talent en soutenant qu'elle « a laissé des vers nombreux, d'une grâce, d'une force, d'un mérite inégaux, inégaux comme le souffle humain, comme les pulsations de la douleur humaine » (*PI*, 86) de manière à réinvestir son travail à l'intérieur de la trame narrative. Transis sous le mouvement des mots colettiens, les écrits provenant d'« une région de tristesse élevée, où les “amies” rêvent et pleurent autant qu'elles s'y enlacent » (*PI*, 86) deviennent légitimes. Son travail d'écriture est célébré par la narratrice, mais une pointe d'ironie parsème tout de même son discours quant à ses relations lesbiennes. Elle juge que sa manière d'aborder « l'amour physique était un peu de celle des petites filles qu'on forme pour la débauche : innocente et crue<sup>49</sup> ». Le personnage de Renée Vivien se trouve ainsi infantilisé, possiblement pour redonner une innocence à ses pratiques, et la narratrice n'hésite pas à lui dire que certaines libertés qu'elle s'offre dans le langage au sujet du plaisir entre femmes lui vont « comme un haut-de-forme à un singe... » (*PI*, 88). Le portrait fictif qu'elle dresse, en réinvestissant une figure notable de l'époque, traduit par détournement une communauté en quête d'identité qui s'installe autour du plaisir lesbien. En convoquant Renée Vivien dans son récit, elle se place également sous les grâces de Sappho, un mythe que cette génération en début du XX<sup>e</sup> siècle s'est appropriée comme une figure de l'ambiguïté sexuelle, puis promptement de l'homosexualité entre femmes.

### **Les dames de Llangollen**

Dans la hiérarchie des pratiques sexuelles entre femmes, Colette place l'histoire des dames de Llangollen, filles anglaises appartenant à l'aristocratie galloise de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, à la fin de son récit pour clore cette traversée avec un « couple de lesbiennes exemplaires qui servirent d'exemple aux générations suivantes et entretenirent l'idée d'un

---

<sup>48</sup> Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris Fin-de-siècle*, op. cit, p. 9.

<sup>49</sup> *PI*, 87-88.

lesbianisme possible et assumé<sup>50</sup> ». Les deux femmes se sont exilées dans un village du Pays de Galles pour vivre leur cinquante-trois années d'union ensemble, en dehors des regards dépréciatifs et de l'opprobre des familles. Elles sont surnommées les « Vierges de Llangollen » parce qu'au lieu de se conserver pour les hommes, elles se sont préservées d'eux. Sous le couvert de la morale, soit de l'amour transcendant le plaisir, la narratrice discute positivement de cette « création aussi fragile, et de tout menacée : un couple amoureux de femmes ! » (*PI*, 102). Elle retrace, avec enthousiasme, leur vie à travers leurs journaux, soit en 1778, qui ont été interrompus à seulement deux occasions. Il va sans dire que les journaux sont un genre privé qui n'est pas à priori destiné à la publication. L'invisibilisation de l'homosexualité pour un retournement vers l'intime apparaît plus acceptable pour la narratrice qui doit elle-même découvrir leur « édifice intelligent » (*PI*, 104). Elle affirme que, lorsque les femmes partagent une forme de parenté, l'étroite ressemblance entre leurs corps « rassure même la volupté. L'amie se complaît dans la certitude de caresser un corps dont elle connaît les secrets, et dont son propre corps lui indique les préférences » (*PI*, 104). Contrairement à la perspective des personnages hommes présentée précédemment, qui montrait une relation narcissique et temporaire, Colette témoigne du désir de ces femmes pouvant s'accroître davantage en raison de la similitude de leur physionomie et augmenter par le fait même l'intensité de leur plaisir. L'auteure valorise le plaisir des femmes ; elle montre qu'en rompant avec l'opposition valorisée par la culture, les lesbiennes trouvent du plaisir dans une similitude qu'elles souhaitent conserver à long terme sans le « pire intrus, l'homme » (*PI*, 104). Pour assurer la bonne réception de son texte, Colette emploie le langage de la romance où les mots « amie », « caresses », « secrets », renvoient à la dimension sensuelle plutôt qu'à celle sexuelle. Il s'agit d'une sensualité « sans résolution et sans exigences » (*PI*, 105) qui place les deux femmes en égales, différant ainsi de la relation hétérosexuelle qui implique des rapports de force – comme ceux perpétrés par la figure de Don Juan – et aux affiliations souterraines, où l'une gouverne l'autre par l'âge. Placé au-dessus de tout, l'amour entre femmes, « qu'on dit outrageant pour l'amour, échappe-t-il aux saisons » (*PI*, 105) comme quelque chose d'atemporel, hors des modes et des codes, et dont

---

<sup>50</sup> Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, *op. cit.*, p. 264.

« l'autre amour ne puisse ni la sonder, ni la comprendre, mais seulement l'envier » (*PI*, 106). Dans l'optique de Colette, l'amour rattaché à des valeurs de pureté peut dépasser les catégories des identités sexuelles dans la mesure où il s'agit d'un sentiment universel. Sa volonté d'estomper l'importance de la division binaire dans sa société sous le thème de l'amour esquive les enjeux politiques homosexuels pour les montrer comme pratiquement inexistantes lorsqu'il est question de raconter l'histoire d'un couple amoureux de femmes. Les dames de Llangollen sont les personnages lesbiens dont l'amour est plus exemplaire que les couples hétérosexuels qui d'ailleurs, nous indique la narration, auraient tout à gagner en reproduisant la pureté de leur union.

Avant d'entrer plus sérieusement au cœur de leur amour, la narratrice s'assure de les couvrir sous une bonne réputation, en les distinguant des libertines et des débauchées, et souligne pour ce faire « qu'elles parlent un français correct, que par-dessus tout elles sont polies, naturelles, avec les manières de la meilleure société... » (*PI*, 106). Malgré leur dérogation à l'hétérosexualité dite « obligatoire », les deux personnages respectent les attentes liées à la performance de leur genre, ce qui génère une « honnête incompréhension » (*PI*, 107) envers ces amoureuses qui ne demandent en somme « presque rien, – tout : vivre ensemble » (*PI*, 109). En effet, bien que leur relation soit considérée comme respectable par la narratrice, vivre ensemble sous le signe de l'amour met en danger les structures de la société patriarcale. L'amour exprimé d'une femme à une autre est un point de non-retour dans les identités respectives, assignées. Toutes deux échappent aux normes de leur temps par leur passion prolongée en se nommant sous la forme nouvelle d'un « nous » qui ne se pense pas sans sa moitié et refait « l'univers à [ses] yeux » (*PI*, 109) hors d'un monde régit à l'avance. Elles correspondent alors « par des moyens secrets, soudoyèrent des servantes ; au moment de partir, elles emportèrent des armes à feu dont elles ignoraient le maniement et s'enfuirent à cheval, elles qui ne s'étaient de leur vie assises sur un cheval... » (*PI*, 108). C'est la ruse qui semble servir ces femmes, plus que les armes qu'elles n'ont jamais apprises à manier, le maniement d'armes n'étant pas les tâches propres à leur féminité. À l'opposé de la Chevalière, elles n'ont pas l'ambition de dresser le cheval : elles l'utilisent plutôt comme un moyen de déplacement, et ce, non sans difficulté. Autrement dit, elles n'ont pas la volonté de s'approprier le masculin pour construire leur identité, elles veulent simplement prendre

les moyens pour vivre leur amour. La narratrice note toute de même que si elles avaient vécu en 1930, elles auraient eu « une auto démocratique, la salopette, la cigarette, un petit bar et les cheveux courts » et se feraient peut-être même « amputer les seins » (*PI*, 121) dans une ville parisienne plus flexible à travers ses restrictions.

La narratrice admire ces femmes exemptes d'hypocrisie qui ont le courage d'affronter le scandale, de perdre leur statut social, pour vivre librement leur amour dans une région retirée sans mettre en scène leur personnalité. C'est par amour, nous rappelle la narratrice, qu'elles se sont « promenées devant leur cottage pendant cinquante et un ans » (*PI*, 112) et qu'elles ont renoncé à une vie confortable pour mener celle sans argent<sup>51</sup>. Le récit témoigne de l'existence précaire des femmes qui choisissent de ne pas se soumettre à la protection matérielle que leur assure les hommes en se voyant exclues, par le fait, des bonnes grâces de la famille. Leur pauvreté est le reflet de la mise en place d'un système, réglé pour les intérêts des hommes, qui montre bien les conséquences lorsque nous y contrevenons à une époque donnée. « Une vie égale, paisible, une parfaite amitié, – tels sont [les] biens... » (*PI*, 108), une exclusion – telle est le coût, des amoureuses qui choisissent de vivre en marge. En ayant recours au mode de la compassion, la narratrice expose leur monde refermé, voué à la clandestinité, où elles « suppriment le stage d'un faux hymen, atteignent le refuge du sommeil à deux, de la veille à deux, de la nocturne angoisse à deux... » (*PI*, 188) parce qu'il n'y a pas de sécurité, nous laisse comprendre le roman, quand deux femmes choisissent de partager leur vie. En se faisant analyste du journal, la narratrice ne repère qu'une seule fois « les mots “la chambre”, et “notre lit”. Libre aux lecteurs anglais, plus âpres et plus pervers que moi, d'y voir une preuve, mais une preuve de quoi ? » (*PI*, 116). Selon le passage, les relations sexuelles entre les deux femmes seraient secondaires, les dames de Llangollen désirant uniquement vivre à deux. L'espace du lieu possible des ébats sexuels apparaît à peu de reprises ; il n'y aurait que le lecteur anglais, plus apte à se laisser rapidement emporter par les jugements, qui pourrait déceler un indice, ne constituant toutefois pas une preuve. La narratrice se repositionne par rapport au lecteur anticipé pour attester qu'elle a l'esprit moins distordu que ce dernier et ne peut ainsi incriminer les amoureuses.

---

<sup>51</sup> « Ces filles de qualité manquaient sereinement d'argent. Assises près du feu, nous parlons de notre pauvreté... » (*PI*, 112).

La question se pose : dans un siècle qui publie les écrits intimes et où la tenue d'un journal est une mode, les dames de Llangollen auraient-elles écrit leur sexualité à travers cette pratique quotidienne, sachant que n'importe qui aurait pu se réapproprié le contenu ? Force est de constater que le journal intime est un genre qui accueille les épanchements proprement « féminins », mais n'est certes pas le lieu pour détailler ses rapports sexuels avec une autre femme, expliquant de la sorte les raisons pour lesquelles ils sont absents.

### CONCLUSION

Somme toute, nous avons montré en traversant la galerie de portraits sur lesquelles enquête la narratrice qu'hormis les dames de Llangollen, les personnages femmes s'adonnant au plaisir lesbien réinvestissent la masculinité à leur compte pour se penser en dehors des limites de leur genre assigné, le féminin. Notre hypothèse de départ étant – nous le rappelons – que le féminin virilisé s'empare du pôle dominant dans *Le Pur et l'Impur*, donc que l'édifice du genre reste intact, et questionne ainsi inévitablement les catégories des identités sexuelles et sexuées. Cette transgression de la norme instituée entraîne des conséquences inévitables où les lesbiennes se trouvent reléguées dans la clandestinité, clandestinité qui s'apparente à une exclusion sociale et non à un choix délibéré. En alliant les contraires sans les dépasser, Colette reste fortement tributaire d'une distinction entre le masculin et le féminin. Le langage restreint de l'époque ne permet pas de se figurer en dehors des catégories sexuées. Néanmoins, les personnages femmes sont issues de l'autorité linguistique, culturelle et sociale qui les conditionne. En modifiant ce conditionnement, leurs gestes se révèlent être de l'ordre de l'émancipation du statut dominé et d'une recherche de neutralité dans le genre où il est possible de sentir le malaise des limites tout au long du roman. L'image des femmes homosexuelles, bien que la narratrice ne s'investisse pas à l'intérieur, est revue par une auteure qui déplace un discours auparavant l'apanage des hommes. Les personnages lesbiens ne sont plus le prétexte d'une érotisation faite par les hommes masquant difficilement leur misogynie, mais ils montrent, au contraire, une autonomisation du désir de la femme retourné vers la femme. Don Juan, et les autres hommes qui interviennent dans le récit, n'ont d'intérêt que lorsque la narratrice choisit de les interroger. Elle leur attribue un rôle passager,



accessoire, qui sert son propos sur les relations lesbiennes et ne peut le faire que parce qu'elle est une auteure reconnue usant de stratégies scripturaires. Colette n'ignorant pas les repréailles, elle insère des jugements de valeur qui hiérarchisent les pratiques homosexuelles en fonction de la morale de son temps. *Le Pur et l'Impur* expose donc une nouvelle vérité sur la représentation des lesbiennes par rapport à ses devanciers, une vérité tout de même retravaillée en fonction de la réception des éditeurs qui sont, eux aussi, les tenants d'une culture contraignante.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **1. CORPUS PRIMAIRE**

COLETTE, *Le Pur et l'Impur*, Paris, Hachette, coll. « Livre de poche », 1949 [1932].

### **2. CORPUS CRITIQUE**

#### **A. Sur l'œuvre de Colette**

BIOLLEY-GODINO, Marcelle, *L'homme-objet chez Colette*, Paris, Klincksieck, 1972.

JASSER, Ghaïss, « La hiérarchie des genres dans *Le Pur et l'impur* de Colette », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 14, n° 3, 1993, pp. 63-82.

LACOSTE, Liliane, *Vers la non-représentation des hommes chez Colette, Duras et Hébert*, Boston, Boston College, 1996.

MARKS, Elaine, "Lesbian intertextuality", *Homosexualities and French Literature: cultural contexts, critical texts*, Elaine MARKS and George STAMBOLIAN (dir), Ithaca and London, Cornell University Press, 1979.

SARDE, Michèle, *Colette, libre et entravée*, Paris, Stock, 1978.

#### **B. Théories de la sexualité et du genre**

BOZON, Michel, « Les significations sociales des actes sexuels », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 128, 1999.

———, « Orientations intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité », *Sociétés contemporaines*, n° 41-42, 2001.

BUTLER, Judith, *Le Pouvoir des mots. Discours de la haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

———, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

———, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

### **C. Saphisme dans la littérature des femmes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle**

ALBERT, Nicole G., *Saphisme et décadence dans Paris Fin-de-siècle*, Paris, Éditions de la Martinière, 2005.

———, « De la topographie invisible à l'espace public et littéraire : les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 53, n° 4, 2006.

BENSTOCK, Shari, *Femmes de la rive gauche : Paris, 1900-1940*, Paris, Des femmes, 1987.

BONNET, Marie-Jo, *Les relations amoureuses entre les femmes du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Odile Jacob, 1995.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.

DUBERMAN, Martin, Martha VICINUS et George CHAUNEY Jr. (dir), « The Mythic Mannish Lesbian : Radclyffe Hall and the New Woman », *Hidden from History*, Londres, Penguin Books, 1991.

TAMAGNE, Florence, *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Paris, Seuil, 2000.